

ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ И ОБУЧЕНИЕ РИСОВАНИЮ¹

Ф. РАВЕССОН

Все тела, независимо от всех иных их свойств, расположены в пространстве и имеют определенную фигуру; в этом состоят их существенные и основные признаки – те, что рассматривает геометрия, а также и те, которые являются предметом рисунка. Геометрия их объясняет, рисунок их изображает.

Положения и фигуры зависят от отношений величин, иными словами, от пропорций. Следовательно, рисунок, рассмотренный в целом и во всех этих различных искусствах, которые получили общее название *изобразительных искусств* (arts du dessin), может быть определен как изображение пропорций, подобно тому как геометрия может быть определена как наука о пропорциях.

Представляя пропорции вещей, при отвлечении, насколько возможно, от всех их других качеств, искусство учит нас лучше их познавать, но тем способом и ради той цели, которые ему присущи. В действительности мы знаем лишь те вещи, которые понимаем, т.е. те, которые мы познаем в их отношении, в их связи с их принципами. Таким образом, искусство, как и геометрия, должно знакомить нас с пропорциями, побуждая нас увидеть принципы. Но под принципом вещи мы понимаем либо составляющие ее элементы, либо, напротив, форму, которую она должна иметь, – представляющую собой цель, ради которой соединяются элементы, – или, что то же самое, создавшее ее мышление. Именно первой из этих точек зрения придерживается геометрия; вторая – собственно точка зрения искусства.

Итак, геометрия объясняет нам пропорции, анализируя их и разделяя на части; искусство толкует их нам, подчеркивая, делая более заметным характер формы, которая обуславливает их единство. «Математика, – говорит Леонардо да Винчи, одновременно художник и геометр, – рассматривает пропорции», но не интересуется их качеством². Искусство, напротив, озабочено качеством, определяющим то, что мы называем характером вещей, – качеством, благодаря которому все они имеют свое значение и которое, следовательно, есть выражение духа, из коего они проистекают.

Итак, изображая качества вещей, искусство имеет целью выразить дух.

У одушевленных существ относительные положения членов и подвижных черт лица меняются в силу аффектов или волений, определяющих их движение; стало быть, в этих положениях выражаются воления и аффекты, детерминации, внутренние движения нематериального начала, которое одушевляет и движет материю. Отсюда вытекает очевидная возможность представить посредством рисунка сам дух.

«Искусство должно делать две вещи, – говорит Леонардо да Винчи, – оно должно изображать тело человека; и через жесты и движения его

частей оно должно изображать также и его дух»³. И та же идея выражается почти в тех же терминах в беседе Сократа и Паррасия, которую передает Ксенофон⁴.

Изображение движений — это не только одна из частей искусства; согласно Леонардо да Винчи⁵, Микеланджело⁶, Пуссену⁷, а также и древним⁸, это часть наиболее возвышенная и сложная. В самом деле, именно по изобретательности в передаче движений прежде всего узнаются великие мастера; в характере поз и жестов сразу же проявляется — в самом простом наброске или в обрывках, наиболее пострадавших от времени, — гений Леонардо да Винчи, Фра Бартоломео, Перуджино, Рафаэля, Микеланджело или еще более величественный гений Фидия.

Стало быть, наиболее высокая часть рисунка — «представлять мысль в движениях и жестах, согласующихся с ней»⁹.

Если именно через движения дух выражает себя с наибольшей ясностью и очевидностью, лицо также побуждает его познать и несет его отпечаток. Ошибка, в которую часто впадают художники, придавая сходство с собой лицам, которые они придумывают, доказывает, согласно Леонардо да Винчи, что наше тело таково, каким нашей душе захотелось его создать. «С этой ошибкой, — говорит он, — нужно решительно бороться, потому что она родилась вместе с суждением. Ибо душа, которая царствует в твоём теле, — та же, каким является твоё собственное суждение, и она охотно находит удовольствие в творениях, подобных тому, какое создала она сама, формируя своё тело»¹⁰. Как бы ни относиться к этому мнению, и признаем ли мы, что именно тот дух, с помощью которого мы мыслим, дал форму нашему телу, или другой дух, всегда несомненно, что лицо любого тела есть во всех его частях манифестация одной и той же мысли, единой и неделимой в своём особом характере, какой является всякая мысль и сам дух. Отсюда следует во всем, что создала природа, то согласие всех пропорций, которое определяет её гармонию и должно прежде всего стать предметом внимания искусства.

«Пусть всякая часть целого, — говорит Леонардо, — будет пропорциональна этому целому; если человек толст и невысок, сделай так, чтобы он был таковым во всех своих членах; пусть его руки будут короткими и толстыми, кисти широкими и толстыми, пальцы короткими, и так все остальное. И я говорю это вообще в отношении всех животных и растений»¹¹.

Для предметов, образец которых природа не предлагает искусству, например для зданий, действует то же правило, тот же закон пропорций. «Подобно тому, — говорит Леон-Баттиста Альберти, — как в одушевленном существе одни члены должны соответствовать другим, так же в здании одни части должны отвечать другим. Отсюда возникло то правило, что в большом здании части тоже должны быть велики; это правило древние соблюдали со всем тщанием, заботясь о том, чтобы в зданиях общественных и больших размеров кирпичи были больше, чем в частных строениях»¹². «Пусть части будут такими, — говорит во

многих местах Палладио, — чтобы они соответствовали целому и друг другу»¹³.

Это означает, что, согласно всем великим мастерам, здание, каким бы оно ни было, подобно одушевленному существу, должно быть единым целым, части которого способствуют, вместе со всем ансамблем, одному и тому же назначению, а следовательно, выражению одной и той же мысли.

То же самое и на том же основании можно сказать о части музыкального произведения, драмы или поэмы, и именно такой всеобщий закон выражают эти стихи Горация:

Sit quodvis simplex duntaxat et unum.
Primo ne medium, medio ne discrepet imum¹⁴,

а также слова Цицерона, относимые им к системе философов¹⁵, в которых, вероятно, этому правилу впервые дана точная формулировка, а к данному предписанию присоединен пример:

Respondent extrema primis, media utrisque, omnia omnibus¹⁶.

Итак, чем бы ни занималось искусство, коль скоро его цель — изобразить пропорции, определяющие положения и формы, и показать их в их сущности и истине, вовсе не вещественное содержание (*le matériel*) этих пропорций составляет, собственно говоря, его предмет, но их дух, и вот почему согласие этих пропорций, или гармония, выражение единства духа, есть первый закон искусства¹⁷.

Далее, искусство не нацелено лишь на выражение собственного духа, индивидуального и отличительного характера всякой вещи. Оно имеет также более благородный предмет, более высокую цель.

Почему положения, формы, словом, пропорции интересуют нас и нравятся нам сами по себе и почему искусство стремится их изобразить? Потому, что благодаря этой гармонии, отражению и знаку единства духа, они обладают красотой. Красота — таково, в конечном счете, то свойство пропорций, которое призвано выразить искусство. Таково же и последнее основание отмеченного нами вначале различия между геометрией и рисунком. «Математика распространяется только на знание количеств, но вовсе не заботится о качестве, каковым является красота творений природы и украшение мира»¹⁸. Хотя математика рассматривает порядок, пропорцию, величину, представляющие собой элементы красоты¹⁹, она, однако, вовсе не принимает во внимание красоту; и, напротив, красота есть истинная причина того, почему искусство интересуется тем, что такое величина, порядок и пропорция. Так Пуссен говорит, в согласии с Леонардо: «Живопись более озабочена идеей прекрасного, чем какой-либо иной. Поэтому некоторые хотели, чтобы эта идея была единственным предметом и целью всех хороших художников; и живопись, которая поклоняется красоте и стремится к ней, есть королева искусства»²⁰.

Уже по той лишь причине, что во всех творениях природы пропорции соответствуют друг другу и, следовательно, всегда образуют некоторую гармонию, ни одно творение природы не может быть лишено известной красоты. Даже уроды, благодаря духу, который их создал и оживотворяет, также в своем безобразии (как это показала философская анатомия) отчасти соответствуют самим себе, и именно в меру этого, сколь бы ни были они обойдены природой, все же причастны универсальной гармонии. Но, подобно тому, как среди душ есть такие, в чьем совершенстве, кажется, открыто проявляет себя высший дух, из которого они проистекают, так же и среди многих форм есть такие, чьи пропорции, по выражению Леонардо да Винчи, кажутся божественными. Это те, которые по преимуществу и среди всех остальных, составляют, как он еще говорит и как утверждает также Палладио, гармоническое согласие²¹. Словом, это те формы, которым принадлежит красота.

Как к божественному духу восходит всякий дух, так с этими божественными пропорциями соотносятся все различные пропорции, которые являет нам природа. От совершенной гармонии божественных пропорций проистекают все несовершенные гармонии, и в красоте мы находим, скажем так, сам дух множества различных духов.

Отсюда следует, что в конечном счете, чтобы изобразить пропорции вещей в их истине и сущности, искусство должно изобразить именно красоту.

Не ограничиваясь буквальным воспроизведением форм и пропорций, но выражая их смысл, характер, присущий им дух, искусство восходит от подражания к интерпретации. Отобразив благодаря красоте саму основу вещей, оно поднимается еще выше; оно показывает не только то, чем являются вещи, но то, чем они должны быть; искусство изображает то, что философия объясняет: причину, принцип.

«Поэзия, — говорит один великий философ, — это вещь более серьезная и философичная, чем история; ибо поэзия говорит скорее об общем, а история — о конкретных вещах. Всеобщее есть то, что персонаж с таким-то характером должен будет, вероятно или обязательно, говорить или делать; это под именами собственными изображает поэзия; частное есть то, что совершил такой-то <человек>, или то, что с ним случилось»²².

Итак, искусство не всегда бывает, как история, простым воспроизведением самих типов, которые нам представляет реальность. Оно что-то отсекает, что-то сближает. Но то, что оно отсекает, — это случайности, затрудняющие выражение мысли, намерения природы; то, что оно сближает, — это то, что было разделено случайностями, а духу природы свойственно соединять. Подобно тому как ученый стремится восстановить памятники прошлого в том виде, в каком их задумал автор, так же искусство, изменяя типы, которые нам представляет реальность, выявляет препятствия, мешающие им проявиться, дух природы, а лучше сказать, божественный дух, из которого они проистекают.

Стало быть, искусство всегда подражает природе²³; той природе, которая более или менее проявляется во всех своих творениях, и той, какой она всегда и повсюду хочет быть.

Из того, что искусство, понятое в наиболее возвышенном смысле, подражая природе, какой она должна и хочет быть, т.е. изображая ее идеал, представляет отнюдь не того или иного индивида, со случайными частными обстоятельствами, но именно общее, следует ли, что идеал, как мы сказали, сводится только к общему; что искусству нечего делать с индивидуальностью и ее не должно быть в его творениях?

Идеал во всякой вещи есть общее, потому что это тип, более или менее сходные образы которого представляют разные индивиды одного рода и который, следовательно, охватывает все общие для них совершенства; но это не препятствует тому, чтобы он сам по себе обладал совершенной индивидуальностью. Идеал во всякой вещи — это тип совершенства; всякий тип совершенства не мог бы содержать ничего неполного и неопределенного. Но любая всеобщность неизбежно является чем-то неопределенным и неполным. К примеру, во всех творениях природы главное есть дух, первоначало и цель всего остального. А дух — это жизнь и, следовательно, сама индивидуальность. Значит, как могла бы всеобщая форма или правило, исключаящее индивидуальность, быть подлинным идеалом для какой бы то ни было вещи в природе?

Всеобщие правила выражают лишь условия совершенства. Идеал, всецело отличный от этих правил, — это само совершенство, неотделимое от индивидуальности; совершенство, которое природа являет нам рассеянным там и сям в созданных ею индивидах и первичный источник которого — высшая индивидуальность, т.е. индивидуальность Духа, дающая начало универсальному и высшему идеалу.

Поэтому главная цель, которую ставит перед собой подлинный художник, реализуя идеал, — предложить нам не холодную персонафикацию абстрактных правил, а реальные и живые индивидуальности, как это делает природа, которой он подражает: постоянно созерцая индивидуальные формы, созданные природой, проникаясь движущим их духом жизни, он обретает способность в свою очередь одушевлять тем же духом свои собственные творения²⁴:

*Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatoreм, et vivas hinc ducere voces,*

— говорит Гораций²⁵; и именно так, в самом деле, понимали и практиковали искусство те великие мэтры, которые смогли, изучая различные аспекты универсального идеала, создать из элементов, предоставленных им природой, характеры, отмеченные столь сильной индивидуальностью: Гомер, Шекспир, Фидий, Леонардо да Винчи, Рафаэль. Поэтому произведения искусства не должны представлять, как говорили²⁶, характер, совершенно отличный от творений природы;

напротив, согласно всем мэтрам, последнее усилие искусства должно быть таким, чтобы искусство исчезло, а его произведения казались творениями самой природы²⁷.

Далее, среди наших чувств есть два, с помощью которых мы можем непосредственно знать положения и формы тел, а следовательно, их пропорции, — осязание и зрение.

Но первое из этих чувств дает нам ощущение форм и положений, искаженное ощущением различных свойств материи, а помимо этого, поскольку предметы имеют протяженность, оно позволяет нам узнавать их лишь последовательным образом; поэтому с помощью одного осязания было бы трудно судить о совокупности пропорций вещей и, следовательно, об их гармонии.

При помощи зрения, напротив, форма вещей в некотором смысле отделяется от их материи, целиком и сразу, образуя единое целое, все части которого мы охватываем в один и тот же момент. «Когда мы описываем пропорции, — говорит Леонардо да Винчи, сравнивая с живописными изображениями описания поэтов, — время отделяет их друг от друга и помещает между ними забвение; и отсюда следует, что поэт не может создать гармонию из этих пропорций»²⁸. «Гармония, — говорит он также, — существует лишь в мгновении, когда становится видимой или слышимой пропорциональность. Но в описании поэтом прекрасной вещи одна часть идет за другой, а следующая рождается лишь тогда, когда умирает предыдущая. Итак, нельзя было бы показать нам пропорциональность частей, составляющих божественную красоту этого лица передо мной, которые, будучи собраны все вместе в одно и то же время, вызывают у меня своими божественными пропорциями такое удовольствие, больше коего не могла бы дать на земле никакая вещь, созданная человеком»²⁹.

То же самое можно сказать о восприятии форм посредством осязания, в сравнении с тем, что дает нам зрение. Поэтому тот, кто никогда не видел света, говорит еще Леонардо, не знает, что такое красота. Во всяком случае, он познает ее только через звуки, и нет для него иного искусства, чем музыка³⁰. «Ибо, — добавляет Леонардо, — красота мира заключается в поверхностях тел, столь же случайных, сколь естественных, которые отражаются в глазу человека»³¹.

Из этого следует, что именно для глаза работают все изобразительные искусства³².

Из этого также вытекает, что если изобразительные искусства в целом заключаются в передаче такими, какими они являются и должны быть, пропорций вещей, уметь рисовать значит уметь оценивать их с помощью глаза. Создавать произведение (*exécuter*) — значит лишь выражать и прилагать к какому-нибудь материалу суждение о пропорциях, вынесенное глазом. Поэтому, как говорит тот же мэтр, которого никто, однако, не превзошел в совершенстве исполнения, «главное в искусстве состоит в верном суждении глаза»³³. «Руки действуют, —

говорит Микеланджело, — а глаз судит»³⁴. Именно поэтому, говорит еще Леонардо, искусство не есть, как многие себе это представляют, механическая вещь, но вещь интеллектуальная, *cosa mentale*³⁵.

Преподавать рисунок — это значит, как мы видим, учить глаз правильному суждению.

На первый взгляд, нет ничего более естественного и более обычного, чем верное суждение глаза. Разве мы не должны каждое мгновение, для всех жизненных надобностей, сравнивать величины и оценивать их отношения? Разве почти все действия, почти все движения тела не предполагают верной оценки расстояний и форм? И, однако, коль скоро все верно судили бы о видимых величинах, все были бы способны если не изображать их с легкостью и изяществом, то по крайней мере точно указывать в них главное, правильно отмечать основные положения и расстояния. Но далеко не все обладают такой способностью; напротив, не существует способности, которая была бы менее обычной и для приобретения или развития которой требовалось бы больше занятий.

Это значит, что в действительности нет ничего более различного, чем суждение о величинах, необходимое в жизненном обиходе, и то, которого требует искусство.

В обычной жизни мы часто должны определять различие величин, реже — пропорций; еще реже приходится оценивать пропорции с точностью, которая нужна для рисования. И наконец, даже тогда, когда нам требуется, для той или иной механической операции, точно судить о пропорциях предметов, мы сравниваем их только одну с другой, причем последовательно, мы не должны заботиться о соответствии различных пропорций между собой, словом, о том комплексе, который они образуют, еще меньше — о характере и духе, из которого они происходят и который выражают. Если, наконец, мы часто должны судить о красоте, если даже все приблизительно «способны отличить красивого человека от уродливого, а также признать, что рот слишком велик, плечо слишком высоко или низко»³⁶, мы, однако, не различаем отчетливо в красоте и в уродстве то, что их объясняет: с одной стороны, согласие, совершенное соответствие пропорций, а с другой — несогласие.

Верное суждение глаза, представляющее собой, по мнению Леонардо да Винчи и Микеланджело, главное в искусстве, — это, напротив, то, которое точно измеряет пропорции; особенно то, которое оценивает их гармонию и постигает их дух.

Примечательно, что пропорции, какими они предстают глазу — их единственному судье, — бывают весьма отличными от того, каковы они в реальности. В реальности вещи имеют три измерения, длину, ширину и глубину: для зрения они сводятся, почти всегда в уменьшенном виде, к образам, спроецированным на плоскость.

На деле, вещи становятся видимыми для нас благодаря световым лучам, которые приходят по прямой линии от их поверхностей к

нашему глазу и, пересекаясь в хрусталике, воздействуют на сетчатку. Таким образом, эти лучи образуют два конуса, соединенных своими вершинами в одном и том же месте — в хрусталике; основанием одного конуса является реальность, откуда исходят лучи, а другого — плоскость сетчатки, к которой они подходят.

Отсюда следует много выводов: во-первых, из той точки, где расположен наш глаз, мы не могли бы видеть ничего кроме поверхностей, откуда могут выходить прямые линии, которые заканчиваются в этой точке; тем самым наш глаз, как это было сказано и о нашем духе³⁷, в одно и то же время мог бы иметь только одну точку зрения на предметы. Во-вторых, чем более наклонное положение эти поверхности занимают по отношению к поверхности нашей сетчатки, тем более укороченными они нам кажутся, ведь они видны нам лишь в их проекциях: значит, сами предметы, которые мы видим, даются нам, благодаря видению, только в восприятии, которое их по большей части искажает, изменяет их форму. Наконец, чем дальше предметы находятся от глаза и чем острее, следовательно, становится в своей вершине, растягиваясь, зрительный конус, основание которого они образуют, тем меньше делается основание конуса, опирающегося на сетчатку: тем самым обширная картина природы, земля, море, небо, огромные пространства, разделяющие звезды, могут держаться, в уменьшенном виде, на этой узкой поверхности, и наш глаз, подобно нашему духу, с той конкретной точки зрения, которую он занимает, все же концентрирует в себе, скажем так, универсум.

Добавим, что, хотя из пересечения световых лучей при их прохождении через хрусталик следует, что предметы изображаются в нашем глазу перевернутыми, однако мы видим их прямыми; стало быть, основание внутреннего зрительного конуса, опирающегося на сетчатку, мы видим в положении, обратном тому, которое достигалось бы параллельным сечением, на равном расстоянии от хрусталика, внешнего конуса. Итак, представим картину, перерезающую внешний зрительный конус на расстоянии от хрусталика, равном тому, которое отделяет хрусталик от сетчатки: именно на поверхности этой картины, которую можно назвать зрительной картиной, нам предстает в уменьшенном виде, в своей перспективной проекции, видимый мир.

Стало быть, то, что мы видим, это, собственно говоря, вовсе не предметы, даже не подлинные формы предметов, — это знаки, которые чаще всего представляют их нам в уменьшенном виде. Но поскольку эти знаки находятся с представляемыми ими вещами в необходимом и постоянном отношении, которое мы должны беспрестанно определять, не замечая этого, — как бывает со всем, что становится для нас привычным, — мы полагаем, будто видим то, что на деле лишь угадываем, исходя из видимости. Мы видим только поверхность, одну-единственную плоскость, но считаем, что видим глубину и рельеф; мы видим почти

все более или менее убавленным, а считаем, что видим, по крайней мере чаще всего, формы и измерения реальности.

Зримые видимости, которые являются только перспективными проекциями вещей, мы возводим, стало быть, без усилия и почти не замечая этого, к реальным пропорциям и, следовательно, к образуемым ими гармониям.

Тем самым зримые видимости составляют немой язык, органом которого является наш глаз и благодаря которому дух, создавший формы и выражаемый в них, становится внятным нашей душе.

Но среди разных изобразительных искусств есть такие, которые общают создаваемым ими формам три измерения реальности — длину, ширину и глубину; именно природа выражает эти формы для нашего глаза, так же как и те, которые она сама создала, в зримом языке перспективных проекций. Эти искусства — архитектура и скульптура³⁸. Есть и другое искусство, заимствующее у природы и само говорящее этим зримым языком; это искусство, предлагающее нам в своих творениях, вместо пропорций, гармонию которых оно побуждает нас понять и оценить, одни их видимости, зримые знаки, какими природа рисует их в нашем глазу. Это искусство — живопись, и именно его мы называем, когда оно ограничивается одними формами, без цветов, *рисунком*.

И в самом деле, поскольку рисунок в целом назван так потому, что он изображает вещи согласно одним их пропорциям, как посредством знаков (*disegno* <происходит> от *segno*, *zeichnung* от *zeichen*³⁹), прежде всего именно рисунок, поднимаясь к высшему уровню абстракции и переходя от тела к поверхности, демонстрирует — из знаков, используемых другими искусствами, — те более сокращенные знаки, которые образуются их <пропорций> зримыми видимостями.

Итак, рисунок, собственно говоря, есть воспроизведение на простой поверхности зрительной картины, такой, как та, на которой нам предстают вещи⁴⁰. А поскольку именно благодаря свету внешние черты вещей становятся видимыми, в этих внешних чертах, в этих знаках обязательно имеются два элемента: с одной стороны, линии и точки, из которых образуются их поверхности, а с другой — тот свет, который только и делает их видимыми; неотделимые один от другого, они объясняют друг друга, и именно их взаимосвязь определяет их перспективное значение.

На деле, свет, исходя из источника, откуда он эманурует, распределяется на поверхности тел соответственно их форме; по различию света и тени мы, стало быть, можем судить о различном наклоне поверхностей. Следовательно, если мы видим на каком-нибудь рисунке сближающиеся линии, должны ли мы из этого заключить, что пространство между ними есть уменьшенное изображение поверхности, которая в реальности отдалается? Этому нас учит свет, который освещает ее больше или меньше, чем смежную с ней поверхность. — Наоборот, на

том же рисунке разные степени освещения и затенения обозначают ли поверхности, которые в реальности более или менее наклонны, более или менее отдалены? В свою очередь нас этому учит направление линий. Отсюда необходимость для рисунка добавить к ракурсам свет и тень⁴¹. Именно эти две части охватываются перспективой.

Наконец, по мере того как предметы отдаляются от нашего глаза, разные точки их поверхностей все больше сливаются для нас, а кроме того, количество воздуха, отделяющее их от нас, возрастает, их внешние контуры делаются более расплывчатыми, их внешние освещенность и затененность — более неясными и слабыми. По одним этим изменениям мы судим об относительном отдалении предметов, на которых свет и тень подобным образом распределены⁴²; правила этих изменений составляют то, что называется, по аналогии с геометрической перспективой, воздушной перспективой.

Таковы необходимые элементы того языка зримых видимостей, на котором говорит рисунок⁴³.

Итак, реальные пропорции вещей суть главный предмет собственно рисунка, как и всех изобразительных искусств. Поверхностные образы или проекции вещей, с перспективным уменьшением величин, со светом и тенью и их ослаблением, составляют язык, посредством которого рисунок как таковой выражает и толкует реальные пропорции.

Однако этот язык, наряду с красотой того, выражению чего он служит, обладает и собственной красотой. Эти уменьшения, соответствующие друг другу, линии, которые уходят вдаль к общим центрам схождения, постепенные ослабления света и тени, эти светотени, равным образом смягчающиеся, образуют производные и вторичные гармонии, дополняющие те, которые они выражают. Дело обстоит так же, как в области литературы: хотя главная и существенная красота принадлежит выражаемому концепциям, однако каждый из языков, который служит их выражению, обладает собственными красотою; так же и в музыке: хотя мелодичный мотив или тема есть предмет и цель всего остального, разным вариациям, последовательно выявляющим их в различных аспектах, а также и самому их переплетению, присущи совсем особые эффекты и изящество.

Но перспектива и светотень, со всеми своими красотою, имеют и свои сложности; и эти сложности, будучи иного порядка, чем в случае реальных или плоскостных пропорций, понимание которых есть основа искусства, все же остаются существенными.

Это не значит, что правила перспективы сложнее выучить, чем любую другую часть геометрии; дело не в том, что очень сложно, когда знаешь план и вертикальную проекцию предмета, изобразить, в соответствии с правилами, одну из его внешних черт, равно как и определить, в соответствии с законами оптики, место и степень освещения и затенения. Но, подобно тому как считать не значит рисовать, рисовать не значит строить геометрически и сообразно формулам.

Лишь тот может рисовать, кто умеет без помощи какого-либо аппарата, механического или научного, определять, оценивать пропорции вещей и кому для этого достаточно самого чувства, которому они предстают, — зрения, а также понимания, которое судит с помощью зрения. «Компас должен быть не в руке, — говорил Микеланджело, — а в глазу»⁴⁴. Но к сложности в оценке реальных пропорций вещей добавляется, когда речь идет об изображении только их внешнего вида, еще одна сложность: нужно увидеть эти внешние черты такими, какие они есть. Ведь мы полагаем, что видим саму реальность, а не ее сокращение, которое нам столь часто являет зримая видимость. Путем суждения, которого мы не осознаем, мы наделяем реальность размерами, какие в ней предполагаем. А из этого следует, что лишь с большим трудом нам удастся увидеть просто такую видимость, какая имеется на зрительной картине и какой она должна быть на репродукции, которую предоставляет рисунок.

Судить о плоскостных проекциях вещей, а помимо этого, о пропорциях их внешнего вида, т.е. об изменениях плоскостных пропорций из-за перспективы — такова в итоге двойная проблема, которую должен разрешить глаз.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Переведено по изданию: *Ravaisson F. Léonard de Vinci et l'enseignement du dessin // Ravaisson F. L'art et les mystères grecs.* — Paris: L'Herne, 1985. P. 27–47. В переводе сокращены некоторые примечания, содержащиеся в оригинале. Библиографические ссылки даются в соответствии с текстом оригинала. — *Прим. пер.*

² *Leonardo da Vinci. Trattato della Pittura.* Roma, 1817, p. 11, 29.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ *Xenophon. Memorabilia*, III, 10.

⁵ *Leonardo da Vinci. Trattato della Pittura*, p. 90, 107, 110, 113.

⁶ *Condivi A. Vita di Michelagnolo Buonarroti*, 60.

⁷ *Poussin N. Osservazioni sopra la pittura.*

⁸ *Aristote. Polit.*, 1. VIII, c<ap.> 5; *Poet.*, p. 6; *Pline. Hist. nat.*, 1. XXV, p. 10.

⁹ *Leonardo da Vinci. Trattato della Pittura*, p. 113.

¹⁰ *Ibid.*, p. 78.

¹¹ *Ibid.*, p. 191.

¹² *Alberti L.B. De Re aedificatoria.* Paris, 1512. F. 12.

¹³ *Palladio A. I quarto libri dell'Architettura.* Venez, 1616, t. II, p. 3.

¹⁴ «Пусть всякой вещи будут присущи простота и единство», «...пусть середина будет в гармонии с началом, а конец с серединой» (*Horace. Art poétique.* v. 23, 152).

¹⁵ Стоиков.

¹⁶ «Последние (предложения) отвечают первым, те, что в середине, и одним, и другим; все соответствует всему» (*Ciceron. Des termes extremes des biens et des maux*, v. XVIII-83).

- ¹⁷ *Leonardo da Vinci*. Trattato della Pittura, p. 29.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 11.
- ¹⁹ *Aristote*. *Metaphys.* XIII. 3.
- ²⁰ *Poussin N.* Osservazioni.
- ²¹ *Leonardo da Vinci*. Trattato della Pittura, p. 16, 18, 19; *Palladio A.* Lettera (Carteggio d'artisti. Firenze, t. III, p. 398).
- ²² *Aristote*. *Poet.*, p. 9.
- ²³ *Leonardo da Vinci*. Trattato della Pittura, p. 6, 7, 8, 14, 90, 204, 205 etc.; *Poussin N.* Osservazioni; *Pacheco F.* De la Pintura, su antiquedad y grandezas. Sevilla, 1649, p. 322.
- ²⁴ Именно в этом ошибается Катремер де Кэнси, говоря, что искусство должно изображать не человека в частности, а человека вообще (*Quatremère de Quincy A.* *Essai sur l'imitation dans les beaux-arts*, 1823). Это суждение, понятное в смысле, который он ему придает (после Винкельмана), резюмирует теорию – противоположную мысли всех великих мэтров, – согласно которой *условность* (из нее проистекает стиль, названный *академическим*), под незаконно присвоенным именем *идеала*, становится правилом искусства. (Антуан Катремер, называемый Катремером де Кэнси (*Quatremère de Quincy*, 1755–1849) – французский археолог, философ, искусствовед и политический деятель. – *Прим. пер.*)
- ²⁵ «Изучи манеры и жизни людей, и из этого опыта формируй имитацию на сцене» (*Horace*. *Art poétique*, v. 316–317).
- ²⁶ См. труды Катремера де Кэнси.
- ²⁷ *Poussin*. Osservazioni, p. 461.
- ²⁸ *Leonardo da Vinci*. Trattato della Pittura, p. 19.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 24.
- ³⁰ *Ibid.*, p. 10, 15.
- ³¹ *Ibid.*, p. 21.
- ³² *Ibid.*, p. 44.
- ³³ *Ibid.*, p. 63.
- ³⁴ *Vasari*. Vita di Michelagnolo Buonarroti. Firenze, 1823, t. V, p. 128. Ср. *Carducho*. Dialogo de la pintura. Madrid, 1633, p. 40.
- ³⁵ *Leonardo da Vinci*. Trattato della Pittura, p. 29, 32. О разнообразии суждений о красоте см. p. 91.
- ³⁶ *Ibid.*, p. 63.
- ³⁷ Лейбниц.
- ³⁸ *Leonardo da Vinci*. Trattato della Pittura, p. 41.
- ³⁹ Disegno – рисунок, рисование; segno – знак (*итал.*); Zeichnung – рисунок; Zeichen – знак (*нем.*). – *Прим. пер.*
- ⁴⁰ *L.B. Alberti*. Della Pittura. Milano, 1894, p. 21.
- ⁴¹ *Leonardo da Vinci*. Trattato della Pittura, p. 47.
- ⁴² *Ibid.*, p. 258.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 50.
- ⁴⁴ *Vasari*. Vita di Michelagnolo Buonarroti, p. 128.